



TITLE:

中國話劇史上の翻譯劇とその上演： 戦時中及びその後の場合

AUTHOR(S):

夏, 嵐

CITATION:

夏, 嵐. 中國話劇史上の翻譯劇とその上演：戦時中及びその後の場合. 中國文學報 2000, 60: 37-64

ISSUE DATE:

2000-04

URL:

<https://doi.org/10.14989/177854>

RIGHT:

中國話劇史上の翻譯劇とその上演

——戰時中及びその後の場合——

夏

嵐
京都大學

一九三七年七月に開始した日中戦争は、これまでにない廣範圍、且つ長期間にわたって、試行錯誤を繰り返してきた中國の話劇に深刻な影響をもたらしている。戦争による經濟的不安定、社會的混亂、地理的寸斷、商業的興行が成り立ちにくいことなど目に見える變化はもちろんのことだが、イデオロギーの相違や政治關係などによる演劇人の分裂と再編成もいっそう鮮明になったことや、戦時中特有の話劇の演じ方などということも、これまでに營々となされてきた近代演劇の建設に多かれ少なかれ影を落としている。

この時期では、出版物の減少が激しく、商務印書館など

中國話劇史上の翻譯劇とその上演（夏）

の出版社は上海のような大都市でのこれまでどおりの出版事業ができなくなったため、重慶や、桂林などの地方都市に中心を移し、出版事業を何とか續けるが、出版物の量とその出版物の影響力のいずれも、戦前とは比べられるものではなかった。雑誌出版については、完全になくなったわけではないが、絶対数が少ない上、存続期間が短い、もしくはは限られている地域でしか發行されない、全國的に影響力をもつ雑誌は少ないのが事實である。このような出版事情から、外國演劇を翻譯、紹介する文字が一氣に減るのも極めて自然なことである。本論の統計では、「再譯」を除いて、一九三八年から一九四九年までの一年間、新たに翻譯された外國の戯曲作品が二四五種で、特に一九四三年からは、年にわずか一、二十種しか翻譯されない状況であった。^②一九〇八年に中國で最初に翻譯劇が出版されてから一九三〇年末までに、四六一の外國劇が中國語に翻譯されており、一九三七年七月の時點ではその数が六〇〇を超えている。これまでのペースと比べれば、戦時中の翻譯劇の激減ぶりは、言うまでもなく「五四」新文化運動が本

格的な外國演劇の翻譯と紹介を提唱し、實行して以來、はじめてのことであろう。

それだけではない。それまでにソ連作家の作品は、さほど人々の注意を引く存在ではなかったが、この時期から、かなりのペースで増えてきた。絶対数が少ない翻譯劇の中で、ソ連作品は相當の割合を占めている。翻譯家の好みや政治的傾向によつて、翻譯劇を選択するにあたつて、いろいろな差異がこれまでも見られ、かくして翻譯されたものはバラエイティに富んでいたが、この時期のように一國の作品だけが急増するのはめずらしい。この現象は特に、共產主義の勢力範圍いわゆる「解放區」の出版物においてよく見られる。出版物自體はいまではなかなか見ることができないが、二十年代からロシア作品の翻譯につとめてきた曹靖華の發言から幾分伺える。「誰か見たもしくは聞いたことがあろうか、解放前の長い間、隔離され、封鎖されていたわれわれのそれぞれの革命根據地において、きわめて困難で厳しい條件の下、手漉きの紙やガリ版刷りでどこかソ連以外の國の作品が出版されたのを」と、嚴密かどう

かはともかくして、少なくとも當時、ソ連作家の作品は随分多かつたことがわかる。

一方、劇の文學的翻譯と言へば、シェークスピア作品の翻譯の豐作もこの時期のことであつた。戦争という客觀的環境を考えれば、この收穫は意外に大きいとも言える。翻譯家の朱生豪のシェークスピア翻譯に對する貢獻は特に記すべきものがある。すでに翻譯されている作品を自ら再翻譯し、そしてなによりも、未だ誰も翻譯したことのない作品に手をつけた。「五四」新文化運動早々、シェークスピア作品翻譯の重要性が唱えられていたが、實際の翻譯は遅れていた。一九一九年から一九三七年までの一八年間、シェークスピア作品は全部で一種が出版されているが、一九三八年から一九四九年までの一一年間、「再譯」を含めて、二八種が出版された。このうちの一五種は特に一九四四年から一九四七年にかけての間に集中的に出版されており、ハイペースだと言えよう^④。

さて一方、舞臺上演の方だが、創作劇と比べてこの時期の翻譯劇の数がかなり減つたのは大きな特徴である。三十

年代前半の翻譯劇上演の好調ぶりを思い出せば、餘計にこの種の減少は氣になる。一部のアマチュア劇團を除いて、一幕もののような規模の小さい翻譯劇の上演はめつたに行われず、多幕ものだけが演じられていたようである。この點、一幕ものの戯曲がよく翻譯され、そして上演されていた二十年代と照らしあわして見れば、その特徴がいつそう明らかであろう。その上、演じられた翻譯劇は戰時中に新たに譯されたものがごく少なく、ほとんどは戰前に譯されたあるいは演じられたものばかりであつた。また、地域別に實際の狀況が多少變わるが、全體的に、翻譯劇の舞臺の水準は比較的高く、内容的にも戰爭という客觀的な現實とはあまり無關係であつた。戰爭勃發當初、抗戰の宣傳効果を高めるために、地方の觀客がわかりやすい方言を使用することや、すぐに上演できるよう、演出家抜きあるいはリハーサル抜きの演じ方や、經費を安くあげるよう、舞臺裝置を極力に簡素化するなどというやり方が、ずいぶん流行っていたが、この環境においても、翻譯劇の舞臺は一定の藝術的水準を保っていた。

このように、戰爭中出版物が激減するなか、特にソ連關係の劇作品が大いに翻譯され、そしてシェークスピアの作品も一氣に多く出版されていたことは、この時期における外國戯曲の翻譯の特徴である。これと同時に、舞臺においては翻譯劇の上演がすでに盛んではなくなり、翻譯劇の新時期における意義が問われることになった。

周知の通り、「五四」新文化運動以來、中國の讀者や觀客に外國演劇を紹介し、そして中國における近代劇の舞臺の建設にあたつては、翻譯劇がかけがえのない存在でありつづけてきた。^⑤戰爭が長引いて、この時代になると、翻譯劇の存在感がすっかり薄くなり、役目が變化したりして、再びこれまでの翻譯劇を見る目でそれを考察するのには、もはや無理が生じてくるのである。この時期における翻譯劇の實際を検證していくうちに、新しい時代における翻譯劇がいったいどのような存在であるのかまた、その存在意義がいったい何なのかと自然に疑問がわいてくる。

戰爭が始また後、中國全土が事實上寸斷され、いわゆる「淪陷地」、「大後方」及び「解放區」というような地域が

生まれ、そこで行政を行う勢力もそれぞれ違う。當時の文學を論ずる際、「文學者の多くは大後方あるいは解放區に移動したが、さまざまな動機や事情で日本占領下にとどまったものもあり、文學のあり方も文學者の生き方も三つの地域で異なった相を示すことになった。」と指摘されるが、當時の演劇を取り巻く環境もそれとまったく同じで、違う地域では違う演劇活動が行われていた。このため、以下に展開する論述は概論ではなく、地域ごとに分けて各地域それぞれの實情を追って見たものである。

一 「淪陷區」の場合

淪陷區とは、戦時中日本軍によって占領された地域を指す。その範圍は、時間が経つにつれさらに擴大するので、その中で行われていた演劇活動を、一概に論じるのは言うまでもなく、非常に難しいと思われる。しかし事實上、廣範圍にわたる淪陷區では、演劇人の他地方への移動により、停止に近いほど演劇活動が下火になっていた。それと對照的に、「孤島」と呼ばれる上海の方は、戦前よりは大幅減

り、演劇環境が極めて惡化してしまつたとはいえ、演劇活動が續けられており、映畫の衰退により一時かなり好調にもなつていた。例えば、「上海劇藝社」をはじめとするブ口の劇團は度重なる公演を行い、數十の演目をこなした。また、數え切れないほど多くのアマチュア劇團が新たに結成され、數ヶ月にわたる「日曜日公演」を實現した。上海完全陷落後も、戦前に結成された「五四」後をはじめのブ口の話劇劇團「中國旅行劇團」（以下「中旅」と略す）が上海を據點とし、時には市内の違う劇場にて同時に違う演目を上演していた。このように、下火になっていたほかの被占領地と異なつて、上海は演劇活動がストップしたどころか、むしろかなり繁盛していた。（これからの「淪陷區」に關する論述を可能にしたのはほかではなくまさにこれらの事實である。）この理由から、本小節は上海の演劇事實を中心として論述を展開していきたいと思う。

では、この上海での狀況を見つてみることにしよう。

戦争勃發後、全國的影響力のもつ大出版社の内地への移轉や、それと同時に大量な文化人、演劇人の「大後方」、

「解放區」への撤退に伴い、上海での外國戯曲の翻譯は、ひどい停滯狀況に陥り、全國でもリーダーの地位にあった戦前とはとてもくらべものにならなかった。戦時中、外國戯曲の翻譯、出版は上海では「五四」新文化運動が外國の演劇を翻譯紹介する運動を推進して以來の最低の水準に落ちた。また、戦争が進むにつれて、わずかな雑誌も廢刊になつたりして、外國戯曲の翻譯、出版の置かれる環境はさらに悪化した。戦後、出版社や文化人の大規模な上海に歸つたことにより、狀況はかなり回復したとはいえ、戦前には敵わない。

數少ない數種の新しい戯曲の翻譯には、特に「上海中法聯誼會」(Association amicale Sino-Francaise)の存在が大きかった。この聯誼會が一九三七年に發足當初、二種類の文學賞金を設けた。そのうちのひとつは「フランス戯曲の中國語譯」への賞金である。受賞の實態がいま一つ不明だが、總勢一二名の審査員のうちには、宋春舫、李青崖、張道藩、徐仲年など外國戯曲の翻譯にかなり熱心な翻譯家たちが名を連ねている。嚴しい出版事情により、作品はなかなか刊

行物のかたちをとれないが、數種は舞臺上演に至つた。聯誼會の下に「戲劇組」という組織があり、特にフランス戯曲の翻譯と上演に力を入れた。例えば、上海で演じられていた「愛與死的搏闘」はフランス作家ロマン・ローランの作品で、それを中國語に翻譯した李健吾は聯誼會の主要なメンバーの一人であつた。

翻譯及び出版狀況の最低水準と比べれば、上演の方はまだマシだ。特に「大後方」や「解放區」などの地と比べれば、むしろ盛んとも言えるようである。プロもしくはアマチュアの劇團によつて翻譯劇が演じられていたが、これらの上演の演目上における一つ大きな特徴は、ほとんど戦前に翻譯されあるいは上演されたもので、新しく翻譯されたものは少ないというところにある。上海が完全に陥落した後、外國戯曲を翻案して上演するのは一時流行つていたが、翻案元となるものの多くはやはり戦前に翻譯されたものであつた。

では、多く演じられた一部の翻譯劇をリストアップしてみよう。

『大雷雨』：プロの劇團「青島劇社」、「中旅」などにより演じられたことがあるが、この戯曲が最初に翻譯されたのは一九二一年。

『梅羅香』：「上海藝術劇院」や「中旅」などが演じた。この戯曲が最初に翻譯されたのは一九二七年で、その上『少奶奶的扇子』と並んで、戦前にもっとも多く演じられていた翻譯劇の一つと言われている。

『月亮上昇』：アマチュア劇團が好んで演じる一幕物だが、最初に翻譯されたのは一九二〇年。

『求婚』：一幕物で、最初に翻譯されたのは一九二〇年。

『緩期還債』：「中旅」の戦前からのレパートリーで、最初に翻譯されたのは一九三七年で、戦時中の一九三九年七月、上海アマチュア演劇團體による「慈善大義演」においても演じられた。

『荒島英雄』：新しい名前だが、イギリス劇作家バリーの『可敬的克萊登先生』の翻案作で、後者が最初に翻譯されたのは一九二九年である。

『大馬戲團』：これもまた翻案作で、ロシア作家アンドレーエフの『喫耳光的人』による。後者が最初に翻譯されたのは一九三五年である。

『梁上君子』：すなわち『居住二樓的人』、一九二八年に最初に翻譯された。

『視察專員』：『欽差大臣』とも呼ばれ、この戯曲は早くも一九二一年に翻譯された。

『亂世英雄』：シェークスピアの悲劇『マクベス』による翻案作で、後者は一九三〇年に最初の譯が現れ、その後、いくつかの譯が出ている。

『夜店』：もう一つの題名は『底層』で、ゴリキの作品で、最初に翻譯されたのは一九三〇年で、戦時に演じられる柯靈、師陀の譯は一九四四年に出ていた。

『欲魔』：『黑暗之勢力』の翻案作で、耿濟之が最初に翻譯したのは一九二〇年である。

すべての翻譯劇の演目による統計ではないが、それでも演じられる翻譯劇は壓倒的に戦前に翻譯されたものが多いことが分かる。この事實から、この時期における外國戯曲

の翻譯が如何に貧弱であるかはうかがえる。言つて見れば、戦時における演劇そのものの宿命でもあらう。

ここから、一つの問題が浮かび上がってくる。この時期における外國戯曲の翻譯が極めて貧弱であるにもかかわらず、翻譯劇が選ばれて演じられるのはなぜだろうかという問題である。この問題の解明によつて、この時期及びこの地における翻譯劇の眞の意義が見出せると期待したい。

「文明戲時代」^⑦以來、翻譯劇があまり演じられなかつたり、好調に演じられたりして、それぞれの時代において翻譯劇ならではの役割を果たしてきた。その「役割」の發見は、翻譯劇ひいては話劇の發展を理解するのに重要な意味を持つと思われる。この考えから、戦時中及びその後の時期における翻譯劇の演じられる原因を探つて見ることにしよう。まず考えられるのは話劇上演の商業的利益である。この要因は特に上海が完全に陥落した後の狀況に當てはまると思われる。

上海は中國では映畫の發祥地であり、その映畫が一般市民の莫大な人氣を博した上、一種のエンターメントとし

中國話劇史上の翻譯劇とその上演（夏）

て、話劇にも大きな影響を與えた。例えば、一九三九年から一九四〇年にかけて、映畫では「古裝片」つまり時代物が流行つた。その影響を受けて、話劇舞臺も歴史劇の上演に勵んだ。『武則天』、『賽金花』、『林冲夜奔』、『楊貴妃』などの上演がそれであり、プロ劇團の「上海劇藝社」が「明末遺恨」と言う劇は三十日間連續して上演され、話劇上演の從來の記録を破り、……大量の傳統舊戲の觀客を話劇の劇場に引き寄せた。」というように、かなりの觀客動員數に達した。しかし戦争開始後、輸入映畫の數が著しく減る一方で、さらに太平洋戦争が勃發すると、上海で上映される映畫の中、大多數を占めるアメリカ映畫が禁止されることになった。また國產映畫の方だが、最盛時、年に百本以上もが製作されていたけれども、戦争のため、頼つてきた輸入フィルムの入手が極めて困難になつてしまつたので、製作も激減した。そこで、映畫の衰退でできた商業の「眞空地帯」に話劇が入つたのである。つまり、映畫のかわりに、エンターメントとしての「話劇」から商機が見出され、それに従事することは一種のビジネスとなつた。

これが上海が完全に陥落後、話劇の上演が却って盛んになり、新たに結成される劇團の数が膨大になるゆえんである。一九四二年に、劇團「上海劇藝社」が上演する『秋海棠』が連續四ヶ月で超満員の記録を作り出すほど、話劇の上演が大變盛んだった。

上海に留まった文化人趙景深が言う。「上海で演じられる劇の中、比較的、内容のあるものはただ「歴史劇」(例えば『正氣歌』、『精忠報國』の再演)と「寓言劇」だけで、残りの大半は戀愛物である。しかし『家』、『秋海棠』の影響で、観客は増えた。いま上海で、京劇を上演する劇場は四、五軒に過ぎないが、話劇を上演する劇場は八軒もある。」^⑨八軒というのは「蘭心」、「卡爾登」、「巴黎」、「金都」及び「中旅」系統の「麗華」、「綠寶」、「美華」、「大上海」などという劇場である。話劇の上演を専門とする劇場がこれほど多いのは、戦前では考えられないことだと言えよう。翻譯劇はすなわちこのような中から選ばれて演じられたのである。

話劇の上演が一種のビジネスとなった以上、観客の動員、

演目の確保などは自然に大變重要視されてくる。創作劇と比べて翻譯劇が審査、観客の受け入れなどの面ではリスクが低く、都合のいいもので、演目の補充に、観客を惹きつけるのに、十分役割を果たせると思われる。創作劇は新作の上演が多いのと對照的に、翻譯劇の方は「舊譯」あるいは古い演目が多いことは、上演に纏わるいろいろなリスクがある程度ではすでに檢證済みで、あまり手間をかけずに上演できるというところから來ただろう。要するに、創作劇を上演する風潮の中、「慣れた」翻譯劇が創作劇の補充として、前者のカバーできない部分を己の活躍空間とし、プロの劇團の通常運営に一役を買っているのである。「中旅」の一九四四年の公演スケジュールをみよう。この年の一月から八月にかけて、劇團が「麗華」、「綠寶」、「美華」という三つの劇場にて同時公演を行った。

一月：麗華：『枇杷門巷』、『雷雨』、『陽關三疊』

美華：『日出』

綠寶：『花蝴蝶』

二月：麗華：『陽關三疊』

美華：『日出』

綠寶：『花蝴蝶』、『亞森羅蘋』

三月：麗華：『陽關三疊』、『連環計』

美華：『葛嫩娘』、『鴛鴦譜』

綠寶：『亞森羅蘋』、『愛恨交流』

四月：麗華：『連環計』

美華：『鴛鴦譜』

綠寶：『愛恨交流』、『香箋泪』（陳綿一九三七年譯

『情書』と同一もの）

五月：麗華：『白燕劫』

美華：『鴛鴦譜』、『蛇美人』

綠寶：『亞森羅蘋』

六月：麗華：『白燕劫』

美華：『蛇美人』、『姐妹心』

綠寶：『亞森羅蘋』、『婦唱夫隨』

七月：麗華：『葡萄美酒』

美華：『姐妹心』、『茶花女』

綠寶：『婦唱夫隨』、『蕊香院』

（中國話劇史上上の翻譯劇とその上演（夏）

八月：麗華：『葡萄美酒』

美華：『茶花女』、『綠窓紅泪』

綠寶：『藍天使』

（傍線は翻譯劇）^⑩

これをみて、翻譯劇の少なさにまず氣づくが、『亞森羅蘋』を除いてすべて舊作であることに氣づくはずである。同時に三つもの劇場で公演するので、運営上大變なことであるが、時間的に見れば、二月から三月は、創作劇の他に『亞森羅蘋』を、四月には『香箋泪』を、五、六月には再び『亞森羅蘋』を、七月から八月にかけては『茶花女』をと、レパートリーの『雷雨』と『日出』以外に、すべての創作劇が新作である中、翻譯劇が散りばめられている。五月の「綠寶」劇場を除いて、どの月でも翻譯劇が單獨で1ヶ月通して演じられることはなく、必ずもう一本の創作劇と組んではじめてその月、その劇場のプログラムとなるのである。要するに、翻譯劇がなぎのようなもので、創作劇のカバーしていない空間で活躍し、興行が圓滑に進むのに一助をなしたのである。

こうした背景に、劇團の運営に充實した演目が必要だと

いう要素が大いにありと考えられるだろう。ドラマ性が強く、観客に好かれる演目を、翻譯劇が提供することができた。翻譯劇がこのように、商業的目的で必要とされ、また上演されることによって観客を呼び寄せ、プロの劇團の運営を保ったのである。

考えてみれば、翻譯劇が商業的目的より演じられるのはこの時期だけではない。「文明戲時代」においても、翻譯劇が商業的要求から大いに演じられたことがある。しかし、特に注目したいのは翻譯劇と表裏をなすかのような存在である創作劇の實態である。ここから浮かびあがってくるのはすなわち第二の原因で、創作劇の成熟により翻譯劇の減少を引き起こしたということである。

地理的に寸斷されてはいたが、演劇の面では「大後方」と上海とは、創作劇を大いに共有した。上海で創作された作品は「大後方」で上演されるし、逆に「大後方」で創られた作品は上海でも演じられていた。このため、創作劇の成熟が如何に翻譯劇の上演状況を影響するかは、のち「大後方」を考察する際、まとめて検証するが、ここでは「文

明戲時代」との違いを見ておきたい。

「文明戲時代」では創作劇が極めて未熟で、嚴密な意味では近代劇の戯曲は中國ではまだ現れてなかったたので、翻譯劇を上演するのはある程度、やむを得ない選擇でもあった。それと對照的に、戦時及び其の後の時期では、創作劇が質量ともに、飛躍的な進歩を遂げて成熟しており、翻譯劇はもはや必然的な選擇ではなくなった。それどころか、前述のように、創作劇の成長によって翻譯劇は存在感が薄れてしまい、「脇役」に變貌したのである。かくして同じように商業的目的により、翻譯劇が必要とされるが、「文明戲時代」ではこの事實は創作劇の未熟さを露呈したのに對し、戦時の上海ではこの事實は創作劇の成熟振りを浮き彫りにしているのである。

二 延安を中心とする「解放區」の場合

いわゆる「解放區」とは、すなわち共產黨治下にある地域である。中國の西北内陸にある延安が一九三七年一月より、共產黨の中央所在地となり、解放區のシンボルとして

全國にその存在を知らしめた。本論では全國各地に散在する「解放區」を一つ一つと考察せず、その中心地の延安に焦點をあげてみたいと思う。

戦争勃發直前の延安の演劇活動について、北京から現地取材した雑誌記者任天馬がつぎのように傳えている。「ここで使われる脚本はほとんどほかの各地ですでに上演されたものである。……ここでの演劇の目的は「文化」にあり、「商賣」にはない。みんなに觀劇のチャンスがある。……俳優はほぼ全員、政治家や軍人、地元に住民であり、それぞれ空いている時間に務めた。……延安には電氣がなく、小さな舞臺でメインライトは一つのガス燈で、燈の兩側に赤と緑の二つの布袋が取り付けられている。舞臺のライトを變えたい時は、樂屋にいる人がただその赤と緑の布袋と結んでいる繩を引くだけで、ライトの色が直ちに變わった。率直に言つて、この種の裝置は上海の低級な「地舞臺」のライトよりも劣る。……サブライトはろうそくで、大きな赤い提燈の中で燃えている。……舞臺のエプロンには、十數個のコールタール燈が弓狀に並べられ、その一つ一つに

タバコを包裝する錫箔で作った四面鏡を客席側からかぶせ、光を舞臺に集中させる効果を作り出している。これは溫濤さんが作ったFoot Lightという説もある。……舞臺の道具がないのはまだよいほうであり、陝北では頬紅でさえも入手しにくいという惡狀況である。」と、演劇の環境がきわめて厳しいことが分かる。

延安での翻譯劇に關する考えは、基本的に「左聯」を代表とする左翼演劇思想の流れを汲んでおり、そしてそれをさらに發展させたものである。「藝術（演劇、音樂、美術、文學）が民衆を宣傳、煽動そして組織するのに最も有力な武器である。藝術に従事する者は目下の抗戰に缺かせない力である。」とあるように、藝術も、それに従事する人もみんな、ある一つの現實的な目的を實現させる手段であることは、當たり前である。翻譯劇を含む演劇はまた、思想や政治あるいはある客觀的現實のために宣傳や煽動などの使命を果たしてから、はじめてその存在の意義が認められるので、「手段としての演劇」という認識が一般的なのである。延安では深刻な物質的困難により、まともな出版物

の刊行が少なく、あるいはやっと出版されたとしても讀まれる範圍が限られている。その上、翻譯劇ひいては演劇に對する前述の考えから、外國戲曲を選択して翻譯するに當たつては思想的指向が鮮明である。その結果、わずかな出版物の中、外國戲曲と言へば、ソ連かあるいは「左翼」と目される作家以外の作品しか見られないのである。

さて、上演の方だが、上海や「大後方」などの各地と同じように、延安でも創作劇の上演が壓倒的に多かつた。しかしそこで演じられる創作劇は、上海や「大後方」のとまた別系統で、規模的にも小型であるものが多い。戦前から活躍してきた「活報劇」、「街頭劇」などのほかに、有力な宣傳手段として空前の發展を遂げた「秧歌劇」が、この地域の特徴的な演劇形式であつた。創作劇の多くは一個人ではなく集團にて創作がなされ、短時間で完成され、手軽に上演でき、そして何よりも農民や兵士という觀客にとつてわかりやすく、效率的に教育、宣傳の役目を果たしていた。このような創作劇が大いに演じられ、農民や兵士といった觀客に受け入れられる中、翻譯劇も選ばれて演じられた。

時期的には一九三九年後半から「延安整風」までの二、三年間に集中しているが、その後は翻譯劇の舞臺はめつたに見えなくなった。翻譯劇は延安演劇の中では特殊な存在であるに違ひない。

延安で多くの舞臺設計を擔當した鍾敬文の編集する『延安十年戲劇圖集』に基づいて、「延安整風」前までに演じられた翻譯劇をリスト・アップした。

一九三七年、一九三八年：なし

一九三九年：『綠包袱』（ゴリキ）

一九四〇年：『馬門教授』（共產黨員のドイツ作家ボルフ）、

『婚事』、『欽差大臣』（ゴゴリ）、『鐘表匠與女

醫生』、『破壊』（ソ連作品）、『求婚』、『蠢貨』、

『記念日』（チェーホフ）

一九四一年：『偽君子』、『慳吝人』（フランスモリエール）、

『新木馬計』（ドイツボルフ）、『海濱漁婦』、『鐘

表匠與女醫生』、『婚禮進行曲』、『鐵甲列車』、

『生活的吶喊』（ソ連作品^⑬）

ソ連作家の作品が多い中、戦争という現實とはかけ離れ

たチェーホフ、ゴーゴリの作品もあり、際だっている。

戦争開始後の延安には、全国から数多くの知識人が集まり、その中に演劇関係者もいた。三十年代初期から上海で演劇評論家として活躍し、戦争開始後は延安に行き、新たに創立される「魯迅藝術學院」（以下「魯藝」と略す）の演劇部門の責任者となった張庚もその一人であった。「大後方」にいる友人への手紙の中、彼はつぎのように書いた。

「この學院は三つの系に分かれており、「戲劇系」の他に、又音楽系、美術系があった。ここの教育計畫では六ヶ月をもって卒業とする。三ヶ月を一學期とし、第一學期は基本的な知識と技能の養成に重きを置く。例えば演劇方面では、演出や創作などに分けて、全員がすべての科目を履修する。第二學期に入ると演出、創作などの組に分かれ、各自はその中の一つを選んで履修することができる。この計畫の意圖するところは、必要に応じて、三ヶ月で卒業することも許され、その場合でもすべての人間に基礎ができており、獨立して仕事をするができるようになったということである。もし事情が許せば、さらに續けて三ヶ月學ぶこと

中國話劇史上の翻譯劇とその上演（夏）

ができ、こうした訓練を受けた人材は専門の技能を持つことができ、高い水準の劇團に入っても、仕事をする事ができるのである。」と、^⑭ 厳しい現實の中ではあるが、演劇に最低限の條件を追い求め續ける彼らの姿がうかがえる。

其の後、「魯藝」の卒業に必要な時間が當初の數ヶ月から延長され、最大三年となった。一例に過ぎないが、言い換えれば、延安では、廣範圍の政治的規制の下でも、演劇については藝術自身の特徴を少しでも大いに生かす試みが爲されていたのである。チェーホフ、モリエール、ゴーゴリ作品の舞臺化は、實際このような試みであった。

前述のチェーホフなどの作品は戦前、多くの劇團によって演じられたことがあり、言うまでもなく「左翼」作家による作品ではなければ、延安という地には特別に現實的な意味も持たなく、その上、多幕ものも入っている。これまでは、むしろ劇團が自らの成熟を誇るための演目であったり、演技を磨くための演目であった。例えば一九三五年、上海の「金城大戲院」にて劇團「上海業餘劇人」が『欽差大臣』を演じ、その舞臺を見た張庚が次ぎのように評した。

「元は演劇人だった多くの映畫俳優が……再び舞臺に戻り、ほとんどそろつて名作の上演を希望し、すでにかなり高度な域に達していた彼らの演技を遺憾なく發揮させたいと願つていたが、……他方では、俳優達の演劇藝術に對する理解は個人個人の演技の方に偏つており、『欽差大臣』の公演では、この種の矛盾がきちんと克服されていなかった。」^⑮と、舞臺全體が統一性に缺けると批判する反面、演技の成熟さへの肯定が伺える。つまり、この劇は舞臺の統一性、高い演技などが必要としていたのである。そのほかの劇もフランス古典劇であるか、チェーホフの作品であるか、相當上演に難度がある。

それにしてもこのような翻譯劇が演劇條件の厳しい延安で演じられたのは、眞の演劇藝術への追求が大きな動因となつていと思われる。これらほとんどの翻譯劇を演じたのは多くの演劇人材を養成してきた「魯藝」及び傘下の劇團であるが、「魯藝」が延安では言わばアカデミー的な存在であつた。「實習演目」としての色あいが強く、それを一々演じることで演劇の人材を育てようという考えの背景

に、翻譯劇ならではの意義があると思われる。つまり、政治的傾向、商業的打算あるいは個人的好き嫌いなどのような外的理由によるのではなく、舞臺そのもののため、このような翻譯劇が必要とされたのである。「延安整風」後、「魯藝」副院長の周揚が「魯藝」の教育方針をつぎのように評價した。「閉鎖的にレベルを上げようという言い方が方針の誤つたすべての内容を見事にとらえている。」と、厳しい反面、「魯藝」の特徴が正確にとらえられているとも言えよう。これは、二十年代から三十年代にかけて、翻譯劇が同じくこのような理由で必要とされていた事實を思い起こさせるが、延安では、この狀況は長続きしなかつた。「延安整風」から一九四五年一月「魯藝」が延安から轉出するまでの三年間、演じられた翻譯劇がわずかに五種で、しかも全部ソ連作品であつた。

しかし、「秧歌劇」をはじめとする政治的傾向性の強い創作劇が壓制的に多い延安で、時間的に短いいえ、内容的に現實との關係が薄い一方、演劇的成熟さが要求されるような翻譯劇が確かにあつた。これらの翻譯劇の上演で、

翻譯劇の演劇的意義が見出すことができた。厳しい現實の中で上演が行われるだけに、その意義がさらに重く感じられよう。

三 重慶、桂林をはじめとする「大後方」の場合

戦争が全面勃發して以來、多くの知識人、演劇人が北京や上海などの大都市を後にして、抗戦の流れに身を投じた。彼らは國民黨政府と行動を共にし、武漢へそして重慶にたどり着く。それに隨つて、武漢、重慶が政治的中心地に加えて文化的中心地にもなった。また、太平洋戦争開始後、香港もついに陥落したため、そこ及び國外にいた知識人、演劇人たちが國內に引き揚げ、そのうちのかんりの人は桂林に集まつた結果、桂林も一つの文化的中心地となつていた。さらに、多くの大學が昆明に移轉したため、昆明からの文化的情報の發信も少なくなかつた。

本來、「國民黨文化運動の流れを、上海、瑯州、南京、武漢、重慶、昆明といったかたちで、共時的に把握することは、三〇年代から四〇年代にいたる中國文學の獨特性

を理解するための重要なキーポイントとなるにちがいない。」と指摘されるように、^①戦時における國民黨治下の地域の文化活動を考察する際、上述の數ヶ所のいずれも見逃すことができないが、本論は特に演劇關係の事實に注目するので、ここでは演劇活動が特に盛んだつた重慶と桂林二ヶ所だけを取り上げて、その詳細を見ることにしたい。具體的に、一九四一年から計四回にわたつて重慶で行われた「霧季公演」と、一九四四年春に桂林で行われた「西南第一屆戲劇展覽會」（以下「西南劇展」と略す）を中心として、論述を展開していくことにする。

戦争開始後の演劇界が、民族的危機感から自ら積極的に抗戦宣傳の使命を負い、全民抵抗の呼びかけに餘念がなかつたことは、廣く知られている事實である。そのために結成された複數の「抗敵演劇隊」が抗戦宣傳のため全國各地を旅した後、一九三八年末ごろに次々と重慶にたどり着く。重慶では、これらの「抗敵演劇隊」及び上海からの演劇團體が主體となつて引き續き演劇活動を繰り廣げた。しかし、短いが煽動力の大きい活報劇や、街頭劇などを全國範圍で

精力的に演じ、それをもって抗戰宣傳を實現しようとする戦争の初期とかわつて、重慶に到着後、舞臺で演じられるものにつぎのような變化が起きた。「この時期、前線に留まった少數の「演劇隊」が以前の演劇運動の作風を受け續き、「活報劇」、「街頭劇」、「獨幕」ものを上演しつづける以外に、大都市で上演されているのは多幕劇で、しかも上海のために書かれたもの、もしくは外國のものも「大後方」の舞臺に持ち込まれ、數量的にかなり大きな割合を占めていた。……演じられる時は、すべて「重慶に行こう」という類の抗戰の内容が加えられている。」と、『女子公國』、『夜上海』、『明末遺恨』、『天長地久』（椿姫）による翻案）などのような現實性の薄い作品が演じられるようになった。この變化を演劇界自身が意識していないわけではなく、それどころか、指摘されるように時には無理さへ辭せずにこれらの作品を抗戰の現實と結びつけようとした。幾分滑稽に見えるかもしれないが、それでも觀客を有した。實際、演じられた作品の多くは創作劇で、しかも場面の多いいわゆる「多幕劇」で、翻譯劇の割合が低かった。

戦争が進むにつれ重慶に演劇人がさらに集まり、一九四一年ごろ、重慶にある話劇劇團は數十個にのぼり、そのなか、「中國藝術劇社」、「中華劇藝社」、「中國萬歲劇團」、「中央青年劇社」などという劇團は特に影響が大きく、話劇を演じられる劇場も「抗建堂」、「國泰」、「銀社」、「青年館」など六、七ヶ所に達している。戦争で物質的環境が悪化し、特に舞臺裝置や服裝などの面に支障が起きてはいたが、「重慶では……舞臺美術の面から見れば、電球とレンズの入手するのが難しいこと以外に、上演に支障を來たすものはなにもなかった。」と、^⑭映畫、繪畫などのジャンルよりは話劇の方は大分マシであった。もともと、この時期の重慶における話劇は、戦前の上海や北京、天津などの大都市で一般市民觀客に受け入れられているその話劇の延長線にあり、演出術にせよ、演技にせよ、戦争中とはいえ、そのレベルは容易に落ちるものではなかった。映畫業が衰退する中、話劇の舞臺に轉身する映畫人が増えるにつれて、従業者同士の競争が激しくなることもあつて、舞臺にいつその磨きをかけることを要求されていた。また、戦前に

よく見られたアマチュアの話劇劇團と違って、この時期の重慶にある劇團の多くは最初からプロの劇團として活動を始めたので、如何に観客を獲得しそしてキープするかが重要な課題である以上、劇團をあげて藝を磨き、精進するのは当たり前のことであつた。

かくして、「霧季公演」をとりまく演劇的環境がつくられた。一九四一年に始まって、四回にわたる「霧季公演」において、話劇の演目は一一八種にのぼる^②。その一一八種の演目は、創作劇、なかでも規模の大きい「多幕劇」が圧倒的に多く、そして翻譯劇が創作劇と比べられないほど少ないというのが特徴的である。また、創作劇の中では新作がかなりの割合を占めるのと對照的に、翻譯劇は戦時中に譯されたものがわずかで、戦前からの既存するものが大半であつた。『欽差大臣』、『安魂曲』、『哈姆萊特』、『奧賽羅』、『大雷雨』、『復活』、『大馬戲團』、『亂世佳人』などの翻譯劇が演じられていた。この状況は上海の場合とかなり似かよつているとすぐ氣づくが、實は戦時中とはいへ、翻譯や出版に必要な條件は上海と比べれば、「大後方」の方はま

だマシな方だつた。重慶、昆明、桂林及び貴陽などの地では、出版社が立ち並び、翻譯劇の刊行にとめた。それにもかかわらず、翻譯劇の舞臺化はけつして盛んではなかつた。

太平洋戦争が勃發し、海外や香港から大量な知識人、演劇人が國內に引き揚げ、桂林に集まるようになってからは、そこも一つの文化的中心地となつた。一九四四年冬から春にかけて、「西南劇展」が行われたのはこのような客觀條件が背景にあつたのだから。

この「西南劇展」では二二の「多幕劇」、そして閉會式では六の「一幕もの」が演じられ、そのうち、多幕劇の翻譯劇は六つあり、一幕ものの翻譯劇は二つあつた。演目は以下の通りである。

多幕劇：『油漆未幹』（廣東方言で、フランス作品、歐陽豫倩譯）、『茶花女』（廣東方言で、計三回の上演のうち、二回は同一劇團による）、『百勝將軍』（廣東方言で、ソ連作品『蘇瓦洛元帥』により翻案）、『大雷雨』（ロシア）、『戀愛與道德』（別名『母寧死』、イギリス作品、方子譯）、『皮革馬

林」(英語で、ギリシア作品)。

一幕もの：『父歸』(日本作品)、『月亮上昇』(アイルランド作品)^{②④}。

見てわかるように、ここでも創作劇の量と比べれば、翻譯劇の少なさが目立ち、また、これらの少ない翻譯劇のほとんどが戦前にすでに譯されたもので、創作劇のような戦争開始後に新たにできた作品はただ『百勝將軍』(最初の譯は一九四二年)というものの一つに過ぎなかった。「一部の劇團が上演した外國の劇は、藝術的な點で、追求するものがあり、興行成績もよかったが、現實味に缺ける。例えば一部の劇團の演じた『沈淵』、『戀愛與道德』は、思想的によくない。」と、ある話劇史の本がこれらの演目に對する批判的であるが、その反面、『西南劇展』における翻譯劇の特徴を浮き彫りにした。それはつまり藝術上整っていることと、商業上觀客を重視することであつた。

重慶の「霧季公演」にせよ、桂林の「西南劇展」にせよ、そこにある翻譯劇の姿は結局重なる部分がかなり多いのである。量的には少なく、質的にはほとんど既存するもので

ある上、現實との結びつきが薄く、そして上演の面では比較的水準の高い舞臺が見られた、と言う點は概してこの時期の「大後方」における翻譯劇の共通的特徴だと言えよう。

では、これらの特徴はどのようにしてできたのだろうか。また、これらの特徴を持った翻譯劇はこの時期の話劇の流れにおいて、どのような位置を占めるのだろうか。

まず上演された翻譯劇の量が少ないことについて考えてみよう。

創作劇の成熟が一つ大きな原因として注目されるべきである。周知の通り、近代劇の建設は中國では本格的に開始されたのは「五四」新文化運動以降で、それまでには中國の演劇と言へば、唱(うた)、念(せりふ)、做(しぐさ)、打(立ち回り)を主な表現手段とする傳統演劇で、その傳統演劇は戲曲創りや演劇理念、表現手段及び觀劇態度などの面においては、近代劇とは大きく異なっている。このため、近代劇の戲曲創りは中國では新しい事業であり、劇作家の成熟にもろん時間を要した。いろいろな試行錯誤を

重ねて、三十年代の半ば頃から、『雷雨』、『日出』、『上海屋檐下』などの作品が中國における近代劇の創作劇の成熟を告げた。以來、創作劇が質量ともに進歩を遂げ、全國各地の話劇劇團で頻繁に演じられる作品も少なからず現れた。戦争勃發後一時、時事性が強く、藝術性が缺ける作品は數多く出されていたが、その後、多くの演劇團體が政府管下に統合され、作家が以前より比較的安定した創作環境を得られるようになった。^② 戦争の長期化につれて、演劇界も落ち着きを取り戻し、眞に藝術性のある「抗戰作品」創りに乗り出した。その結果、創作劇が豊富で、特に規模の大きい「多幕劇」、歴史上の事件や人物を題材とした「歴史劇」が目覺しい成果をあげている。一九四四年、話劇の創作について評論家が次のように論ずる。「創作はこの六年間進歩している。……題材と主題は違う角度から發掘され、しかもかなりの深度に達した。……戯曲創りの技巧は次第に圓熟になり、個別の作者についても、全般の發展についてもすべてこのようである。……千百種の脚本の中、リアルで、個性的で、よく練れている言葉の創造も眞に多い。」

中國話劇史上の翻譯劇とその上演（夏）

と、評論家自身の判斷も入っているが、「千百種」という數は創作劇がまた未熟な時期では考えられない量であるに違いない。

實際、傳統演劇と異なる近代劇を意識的に創りだそうとする當初から、創作劇にける期待が大きかった。外國戲曲の翻譯、紹介が必要だが、それはあくまで勉強のためであり、創作劇の成熟と上演こそ眞の目標とされてきた。^③ 三十年代の始めから中期にかけて、翻譯劇の上演が盛んだった背景には、肝心の近代劇の舞臺建設にあたって創作劇はまだ未熟状態にあるということがあったのである。創作劇において質のよい作品が一定の量に達した以上、翻譯劇よりは自國の作家による創作劇が選ばれるのは自然な流れであろう。戦時中の「大後方」は、まさにこのような状況にあった。

つぎは、上演される翻譯劇のほとんどが戦前に譯されているものであること、つまり「新譯」ものの上演が少ないことについて考えて見よう。

上海やほかの淪陷區と違って、「大後方」では外國戲曲

の翻譯と出版が依然としてなされていた。これは戦時中の出来事だと考えれば、大きな成果だとも言えるだろう。しかし問題は、それは舞臺が必要としている翻譯ものと一致しているかどうかということである。

「夏衍の翻案した『復活』は、以前よりもいまの上演に適したものとなり、よりドラマチックに仕立ててある。彼は極力ドラマチックな場面を選び、面白味のない部分を排除した。」という批評が單に上演された『復活』の特徴を^⑤だけではなく、この時期の舞臺の必要とする翻譯劇の全體の實像を描きだしてくれた。それはドラマ性がつよく、政治性や現實性がそれほど顯著でなく、多くの觀客に好まれそうなものであった。翻譯劇が創作劇の成熟につれて舞臺の第一の選擇肢ではなくなった以上、それを上演するのにかかる手間を省いたものである。舞臺での翻譯劇は讀まれる書物としての翻譯劇とは違って、觀客の受け入れが上演を大きく左右するし、一旦觀客に受け入れられないことになれば、取り返しのつかない大きな失敗に陥るのである。創作劇の上演にも當てはまることだが、「重慶時代、服裝

のデザインは舞臺のセットをする人が常に兼任していた。往々にして、古典物、外國物だけは新しい服裝をデザインするが、現代もののほとんどはいろいろな所に服を借りにいくのである。」と、翻譯劇は一般的に場景が多く、舞臺セッティングや服裝などに出費がかさむのである。さらに一九四三年の重慶では話劇公演にかかる税金がつぎの通りである。「上演税」三%、「導演税」二%、「娛樂税」三〇%（のち、五〇%に跳ね上がったが）、そのほかに「團體募捐」、「寒衣附加捐」、「節約貯蓄券」などが課されている。もちろん劇場の租金もかかるし、その金額も度を重ねて跳ね上がっていく。「筆を執る際に、まず頭に考える事は、シーンは少ないのが一番いい、服裝は高くてはならない、セットと服裝は古いもので間に合わせられるかどうかあるいはどこかに借りに行くかということだった。」と、實際の上演に劇作家までが神經をとがらしている。

このような經濟的事情を背景に、新しい翻譯劇を上演するには多大な勇氣が必要であった。一方、戦前からの作品だと、馴染みがあるし、多くは上演された經驗があるので、

少なくとも観客に違和感をもたらし、受け入れられない危険性が低いと考えられる。

また、戦時中にも戯曲の翻譯と出版が續けられているが、その中では、シェークスピア作品とソ連作品が大きな割合を占めた。戦時の審査制度が敷かれている國民黨治下では、ソ連作品が上演される可能性はまず低い。さらに、シェークスピアの新しい作品、例えば『錯誤的喜劇』、『雅典人』、『冬天的故事』などは集中的に一九四四年から一九四七年にかけて刊行され、時期的には「霧季公演」や「西南劇展」より遅れている。それに、戦前、上海の「業餘劇人劇團」が『ロミオとジュリエット』を演じる際、「研究の立場からなら、シェークスピアの如何なる作品を演じて、もとといけないことがないが、問題は古典の名作を研究し、外國の劇を紹介する一方、われわれの國家、民族が今どのような状況にあるかを忘れてはならないところにある。」と、物議をかもしたことがある。結局、シェークスピア作品の上演は「藝術のための藝術」というイメージが容易に拂拭できない。戦時中という特殊な環境の中、

これは演劇人にとって避けたいイメージであろう。ほかに、シェークスピア作品を上演するにはもつと整った環境を要求することもあつて、戦時中ではそれはかなり難しいという要素も考えられる。『ハムレット』、『オセロ』は演じられたことがあるが、翻譯されているシェークスピア作品の數と比べれば、シェークスピア作品の舞臺化は多いとは言いがたい。

このような原因から、戦時中に翻譯された戯曲のかなり部分は事實上、上演不可能になり、それはこの時期に演じられている翻譯劇のほとんどが戦前からのものであるという結果につながつたと考えられる。

最後に翻譯劇の舞臺の實際について考えてみたい。

創作劇の舞臺も翻譯劇の舞臺も、この時期はかなりの水準に達していた。プロの劇團として、水準の高い舞臺が常に要求されるし、それに劇團が多く存在するので、「脚本を取り合つて、誰かが上演することを聞くと大急いで自分も振り付けをする。競争をし合つて、多くの戯曲の名を一齊に新聞に公表し、早くから既に預定していると稱し、他

人の上演を阻止する。」と批判されるように、競争も激しい。この環境の中で存続を圖るには、舞臺水準の向上は大きな意味を持つ。新作の多い創作劇と比べて、翻譯劇の方は既存するものが多く、ある意味ではカガミのようなものがすでにできており、前人の經驗済みの部分をうまく踏めば、比較的容易に完璧な舞臺を創ることができるのである。

『茶花女』を例としよう。一九三五年、陳綿が「中旅」のため『茶花女』を演出したが、「この劇は上演されると、かなり批評家から贊辭を受けたが、しかし私は言っておきたい。その功勞は、フランスで數年來、この劇を上演してきた演出家たちにこそ歸せられるべきである。私はこの劇を演出するにあたって完全に彼らのやり方を踏襲したのだから。」と自ら認め、フランスでの演じ方を大いに吸収したことが分かる。一九四四年の「西南劇展」にて『茶花女』が二つの劇團によって演じられたが、「中旅」の『茶花女』がまた參考になることも十分ありうるであろう。このように、翻譯劇を演じるにあたって、參照できるものがあるということは、比較的完璧な翻譯劇の舞臺ができた

いう結果をもたらした一つの理由であろう。

四 終戦後の場合

日中戦争がやつと終わったが、不幸にも、間もなく共産黨と國民黨による國內戦争がまた始まった。今度の戦争も長引いて、廣範圍にわたって演劇に影響を與えた。プロ演劇の衰退と演劇界の政治的傾向の「延安化」は、この時期の演劇に起きた大きな變化である。主に演目の傾向や演劇人の態度などからこれらの變化を讀み取ることができ、上海のような大都市の演劇活動においてはとくに際だったと言える。終戦後、内地への移轉が強いられた大學、出版社、劇團、文化人などが次から次へと、「淪陷區」だった北京、上海などの都會に戻り、戦後文化の再建に臨んだ。このためか、翻譯劇の出版が一時盛んになった。その多くは、戦時「大後方」の重慶、桂林、貴陽、昆明などの各地で刊行されたものの再版で、そのままあるいは多少の修正が加えられた形で再版であった。また、共産黨治下の東北地方の新しい出版社の活躍も目立ち始め、とりわけソ連作品

の刊行に積極的であつた。このように、終戦後の翻譯劇の出版が一氣になされた上、上海にある全國的影響力をもつ出版社の他に、違ふ趣を持った地方出版社によつて、政治的傾向の鮮明な作品も刊行されていることは特徴的である。戦後の翻譯は、出版物が多いように見えるが、實際その中、戦時中内地で出版されたものが再び出版されたものが相當の量を占めており、多くの場合は新たな手直しもせずそのまま刊行されたのである。

上演の方だが、話劇全體の上演が著しく減るにつれて、翻譯劇の舞臺もかなり減少してしまつた。社會の不安定、經濟の不景氣、政治的選擇による演劇人の分裂、そして國產映畫業の再興などの理由で、劇團が次々と解散となつたり、生き残るために演劇人が映畫業に轉身したり、戦後の話劇はもはや戦時中のそれとは同じものではなくなつた。アマチュアの學生演劇や、「解放區」の農民、兵士による演劇はあるが、いずれも限られた範圍での活動で、大きな影響は見られなかつた。その中の翻譯劇とは言へば、いさうさびしいものとなり、『欽差大臣』、『大雷雨』、『記者

生涯』（別名「ロシア問題」、ソ連作品）など以前からのものが演じられたくらいで、戦時中の狀況より何らかの新たな發見ができそうにない。

要するに、終戦から新中國が成立するまでの數年間、話劇全體の趨勢は前述のように、プロ演劇の衰退と「延安化」の擴大というものであり、この背景の中の翻譯劇は貧弱で、取り立てて考察するに値しないようである。このため、この時期における翻譯劇に關する論述は、以上のような概論にとどめたい。

五 ま と め

戦時中の話劇は、創作劇が豊富で、舞臺水準が高い一方、長引く嚴しい戦争に巻き込まれるというきわめて不安定な環境の中に置かれていた。長くない話劇の歴史の中でも、この時期は特殊な一時期であつた。

翻譯劇が話劇の一部であつた。今までに中心的な役割を果たして來た翻譯劇がこの時期では、新しい面貌を呈した。地域によつては、翻譯、刊行、演じ方などにそれぞれの特

徴があつたが、共通點として、出版と上演の減少という事實がある。「減少」という言葉はこの時期における翻譯劇の全體像を把握するキーワードだと言えよう。

「五四」新文化運動以來、傳統演劇と異なる新しい演劇を創るのに、外國の演劇を勉強することは不可欠とされ、それを紹介、翻譯することは重要な仕事として進められてきた。特に外國の先進的な思想や主義などを傳達する有效な手段と考えられているので、翻譯劇が最初から重要な使命を託された。これと同時に、外國の演劇を翻譯、紹介する目的は中國自身の演劇を育てることである以上、使命を背負わされてはいるが、翻譯劇はあくまで、勉強の手段だと位置付けられていた。しかし興味深いことに、實際の舞臺では、翻譯劇が「勉強の手段」というよりはるかに實質的な役割を果たした。「純粹な寫實派の西洋劇が初めて中國社會と接觸した」という歴史的重要性を持ち、近代演劇の試みの始まりとなつたのは翻譯劇の「華倫夫人的職業」であり、中國における近代劇の制度は翻譯劇「少奶奶的扇子」の上演によって確立され、「五四」後始めて結成され

た話劇を上演するプロ劇團「中旅」が翻譯劇の上演に積極的に、翻譯劇は戦前の演目の六十六パーセントを占め、また戦前、多くの劇團が演劇水準を向上させるために翻譯劇を必要とした、という舞臺上の事實が翻譯劇の實像を浮き彫りにしている。實際、特に舞臺建設の面では、翻譯劇がなくてはならない存在であつた。言いかえれば戦前では、翻譯劇が中國における近代劇の成立そのものに深くかわるので、演劇的意義が大いにありと認められるのであろう。もしも、これまでの翻譯劇を主役という言葉借りて形容するなら、戦時中のものは脇役であると言えよう。戦時中では、多くの要素により翻譯劇の存在感がかなり薄くなつてしまつたことはこれまでの論述で分かつたが、決定的な要因は言うまでもなく創作劇の成長である。翻譯劇は創作劇とはきつても切れない關係にあり、特に舞臺の方は創作劇の状況によって消長するのが、「文明戲」時代からの事實である。「文明戲時代」以來二、三十年、翻譯劇が中國の近代劇の舞臺を育てるのに大きく貢献したのみならず、創作劇の成熟にも貢献した。その成熟した創作劇が翻譯劇

を取って代わって、重みを増していったのである。この意味では、戦時中翻譯劇の減少する過程はすなわち翻譯劇のもつ演劇的意義が次第に失っていく過程でもあり、中國における近代劇の建設に當たつては、翻譯劇がもはや託された使命を果たし終わったのである。

中國における近代劇の建設は戦前、すでに一定のレベルに達しており、その達成にいろいろな面で大きく貢献してきた翻譯劇がいずれ主役から脇役へと變化するが、外國演劇を翻譯紹介する最初から目指していたこの目的の實現が、時期的にはばちやうど戦争の時期と重なつたのは興味深いことである。またこの變化自體が、演劇の一ジャンルとしての翻譯劇を本來の姿に歸らせることができたので、この意味では翻譯劇が存在の最大の意義を得られたのである。

注釋

① ここでいう翻譯劇は、嚴密に言うとは多くは「翻案」というべきだが、翻案現象について別に稿を改めて検討したいので、本論では兩者を區別せず、「翻譯劇」という言葉で外國のドラマを中國語で翻譯したり、翻案したり、外國の小説を中國語で脚色したりしたあらゆる戯曲ものをさす。

中國話劇史上の翻譯劇とその上演（夏）

② 資料出所：蒲梢編『漢譯東西洋文學作品編目』、真善美書店、一九二九年四月

應飛編『中文戲劇書目』、『戲劇』第二卷六期、

廣東戲劇研究所、一九三一年六月

廣州嶺南大學圖書館編『中文雜誌索引』、一九三五年

田禽著

『中國戲劇運動』、商務印書館、一九四四年一月

北京圖書館編

『民國時期總書目・外國文學』、

書目文獻出版社、一九八七年

『中國現代文學期刊目錄匯編』、天津人民出版社

社

東洋學文獻センター叢刊『一九二七—一九三七

日本現存短期／零本中國雜誌記事總目』

③ 「有誰見過或聽說過、在解放前的長期間、在被隔離、被封鎖的我們的各個革命根據地、在極端艱困險惡的條件下、用土紙、用油印方式翻印過任何別的國家的作品、除了蘇聯作品以外？」

曹靖華：「從『五四』初期的外國文學介紹談起」、『世界文學』

一九五九年四月號

④ 本論の統計による。

⑤ 中國における近代劇の舞臺の建設に當たつて、翻譯劇の果たした役割については、拙稿『話劇史における翻譯劇とその

上演——一九三〇年までの場合」参照。京都大學文學部中國語學中國文學研究室編輯「中國文學報」第五一冊、一九九五年一〇月

⑥ 丸山昇、伊藤虎丸、新村徹編「中國現代文學事典」、東京堂出版、昭和六〇年九月

⑦ 「文明戲」には近代劇の若干の要素が初步的に見られ、舊戲より進歩的又は先進的であるところから、「新劇」、「文明新劇」とも呼ばれる。辛亥革命前から中國全土で精力的な活動は廣げられ、數多くの現實性を備えた演目が上演されたが、不備な點が多いため、一九一六年後、次第に衰退した。

⑧ 「《明末遺恨》一劇連演三十天幾乎打破了了歷來的話劇上演記錄。……爭取了大量舊劇觀眾到話劇的劇場裏來。」李宗紹：「一年來孤島劇運的回顧」、「戲劇與文學」一卷一期、一九四〇年一月

⑨ 「上海所演的戲雖然比較有內容的只能是歷史劇（例如正氣歌、精忠報國的重演）和寓言劇，其餘就大半是戀愛劇，但觀眾却因《家》、《秋海棠》二劇的影響增加了。現在上海平劇院不過四五家，話劇院却有八家之多。」趙景深：「最近上海的話劇」、「戲劇時代」一卷六期、一九四四年一〇月

⑩ 洪忠煌「中國旅行劇團史話」による。「中國話劇史料集・第一輯」、文化藝術出版社、一九八七年一二月

⑪ 「這里通常用的劇本幾乎都是已經在其他各地上演過的。……這里演劇的目的在“文化”而不在“生意”，……大家都

有看戲的機會……演員幾乎全是由政治軍事工作人員及當地的居民抽閑來充任的。……膚施沒有電燈，小小的舞臺上主要的燈光只是一盞煤氣燈，燈旁邊活繫着兩個紅綠布袋，當舞臺上燈光需要改變的時候，在後臺的人只須拉動那繫着紅綠袋的繩子，那燈光的色彩便立刻改變了。老實說，這種裝置比上海下等“地舞臺”的“燈光”都不如，……次要的燈光是蠟燭，在很大的紅紙燈籠中燃燒着。……舞臺前面的邊沿上，用十幾盞小煤油燈拍排成一條弧綫，在每盞燈朝觀眾的一邊罩着一個用煙卷包中的鍋箔紙制成的“凹鏡”，好收到使燈光照向舞臺的效果，這據說是溫濤先生創造的 Foot Light。……臺上道具沒有不算苦，甚至胭脂在陝北也不能夠多得。」

任天馬：「膚施（延安）的話劇與「活報」、「光明」二卷一二期、一九三七年五月

⑫ 「藝術——戲劇，音樂，美術，文學是宣傳，鼓動與組織群眾最有力的武器。藝術工作者——這是對於目前抗戰不可缺少的力量。」「魯迅藝術學院創立緣起」、「新文化史料」一九八七年第二期

⑬ 鐘敬之編「延安十年戲劇圖集（一九三七—一九四七）」による。上海文藝出版社 一九八二年二月

⑭ 「這學院分三系、除戲劇外、還有音樂、美術、……這邊的教育計劃以六個月為畢業。三個月為一個學期。第一期注重基本知識和技能的培養，比方戲劇方面，不分導演創作等，所有課目，全系都上。第二學期，分為導演、創作等組，各人可專

修一組。這個計劃的意思是，也許我們在必要時，三個月畢業，那時大家都有了基礎，可以獨立工作了。假使情形許可，能够繼續三個月，那麼訓練出來的人才，就可以有一科專門技能，參加水准高的劇團也可以工作了。」

張庚：「關於魯迅藝術學院的戲劇系（延安通訊）」、『抗戰戲劇』二卷一期，一九三八年五月

⑮「許多從前是舞臺人的電影演員，……重新回到舞臺上來，幾乎一致地要求着名劇的演出，來充分發揮他們修養得相當成熟的技巧。……然而……一方面，大家都要求上演藝術的戲劇，一方面，演員們對於戲劇藝術的理解却是偏于個人演技方面的……《欽差大臣》的公演中，這種矛盾並沒有好好的克服，」張庚：「中國舞臺劇的現階段——業餘劇人的技術的批判，」

『文學』五卷六號，一九三五年十二月

⑯「『關門提高』五個字出色地概括了方針錯誤的全部內容。」

周揚：「藝術教育的改造問題」，『解放日報』一九四二年九月九日

⑰阪口直樹著『十五年戰爭期の中國文學』、研文出版、一九九六年一〇月

⑱「這一時期，除留在前方的很少心的幾個演劇隊，仍承繼了過去劇運的作風，演活報，街頭劇，獨幕劇外，在城市中上演的都是多幕劇，並且一些爲上海寫的劇本或外國劇本也都搬到後方的舞臺上，就數量而論且占了一個很大的比例。……它們的演出都被加上了『到重慶去』之類的抗戰內容，」

中國話劇史上的翻譯劇とその上演（夏）

藍海著『中國抗戰文藝史』、現代出版社、民國三十六年九月

⑲「在重慶，……從舞臺美術方面來看，除去燈泡和鏡頭二者比較困難而外，幾乎什麼也難不倒戲劇演出。」李暢：「中國近代話劇舞臺美術片談」，『中國話劇史料集·第一輯』、文化藝術出版社、一九八七年一二月

⑳葛一虹編『中國話劇通史』による。文化藝術出版社、一九九〇年四月

㉑唐國英編『展覽演出劇目一覽表』による。廣西戲劇研究室、廣西桂林圖書館編『西南劇展』より、漓江出版社、一九八四年

㉒「部分劇團演的外國戲，在藝術上有所追求，並注意了票房價值，但現實感較弱。個別劇團演出的如《沉淪》、《戀愛與道德》、思想內容不好，……」同㉑。又、『沉淪』と言う劇は、前掲㉑の演目リストには載つてない。

㉓餘上沅、何治安：「抗戰四年來的劇本創作」參照。『文藝月刊』第一一卷七月號、一九四一年七月

㉔「創作在這六年間是進步的。……題材與主題，是被從種種不同角度去發掘的，並且達到了相當的深度。……編劇技巧的漸趨圓熟，就個別的劇作者說，就全般發展說，都是如此。……在千百種劇本里，實不乏生活的，有性格的，精煉的語言創造。」劉念渠：「戰時中國的演劇」、王瑤『中國新文學史稿』（下）より、上海文藝出版社、一九八二年

㉕「我們很希望有完全的翻譯劇，不得已而思其次，至少不必

反對翻譯劇。最要緊還是要努力于建設。多有些創作出世，是所馨香祝禱的！」歐陽予倩：「戲劇改革之理論與實踐」、「戲劇」一卷一期、一九二九年五月

②6 「夏衍改編的〈復活〉……已更適宜於目前上演的條件，更富有戲劇性。……他極力地選擇有戲劇性的場面，摒棄了那些幹燥無味的地方。」田籬：「重慶劇壇巡禮——略論兩月來戲劇之演出」、「時與潮文藝」、一卷二期、一九四三年七月

②7 「在重慶時期服裝設計常常是由布景設計兼任的，而且往往只在古典戲，外國戲中才可能設計新的服裝，在現代戲中大部分是到處去借用服裝。」同①9

②8 「未曾下筆寫作，首先在腦子裏考慮的是：『景最好不要多，服裝不能太貴，布景和服裝是否可以將就舊的使用，或去別處去借。』」克立：「從『戲劇春秋』的演出看當今的劇人們」、「時與潮文藝」三卷五期、一九四四年七月

②9 「以研究的立場來出演莎士比亞任何一劇，原沒有什麼不可以，問題是一面研究古典的名作，介紹外國戲，而另一面却不能不記着我們今天的國家民族是處在怎樣的情景之下。」杜漸：「戲劇運動的危機」、「中流」二卷六期、一九三七年六月

③0 「爭劇本，聽着人家要演就馬上趕排：打對臺，把許多劇本的名稱一齊公布在報上，說是早已預定，用以封鎖人家的上演。」歐陽豫倩：「關於西南第一屆戲劇展覽會」、「當代文藝」一卷一期、一九四四年一月

③1 「這個劇本演出後很得些批評家的贊許，不過我要聲明，那

功勞應該歸法國歷年來上演這出戲的導演們，……因為我導演這個戲完全是抄襲着他們的成法。」陳綿譯「茶花女·序」、商務印書館、一九三七年二月

③2 「純粹的寫實派的西洋劇本第一次和中國社會接觸。」汪仲賢：「優遊室劇談」、「時事新報·青光欄」、一九二二年